

莫言小說：

「歷史」 的重構

文史哲出版社

鍾怡明
著

莫言小說： 「歷史」的重構

鍾 怡 雯 著

現代文學研究叢刊
文史哲出版社印行

國家圖書館出版品預行編目資料

莫言小說：「歷史」的重構 / 鍾怡雯著.-- 初
版.-- 臺北市：文史哲，民 86
面： 公分.-- (現代文學研究叢刊；1)
參考書目：面
ISBN 957-549-103-3(平裝)

1.莫言 - 作品集 - 評論

857.63

86014271

現代文學研究叢刊

莫言小說：「歷史」的重構

編著者：鍾 怡 雯
出版者：文 史 哲 出 版 社
登記證字號：行政院新聞局版臺業字五三三七號
發行人：彭 正 雄
發行所：文 史 哲 出 版 社
印刷者：文 史 哲 出 版 社

臺北市羅斯福路一段七十二巷四號
郵政劃撥帳號：一六一八〇一七五
電話 886-2-23511028 · 傳真 886-2-23965656

實價新臺幣一八〇元

中 華 民 國 八 十 六 年 十 一 月 初 版

版權所有・翻印必究
ISBN 957-549-103-3

謝 誌

這本論文得以順利完成，首先要感謝指導教授陳鵬翔老師與邱燮友老師的指導，尤其是陳老師在理論架構與分析方法的啓迪，更是令我受益良多。在資料蒐集方面，除了陳老師的大力協助之外，特別要感謝張堂錡學長、以及在香港的林幸謙、馬冬梅，大陸的師友金宏達、胡恩厚、張維用諸位先生的熱心幫忙。最後，得謝謝彭正雄先生的厚愛，慷慨應允這本論文的出版。

莫言小說：「歷史」的重構

目 錄

第一章 緒論·····	1
第二章 中國當代文壇現況——從獨白到複調的質變·····	7
第一節 政治與文學的獨白時代·····	7
第二節 新時期小說的複調敘述·····	17
第三章 溯源：從高密到「高密」·····	29
第一節 文本／現實的原鄉·····	29
第二節 現代派精神／魔幻寫實技巧·····	39
第四章 「狂歡化」的話語策略·····	59
第一節 戲擬與反諷·····	59
第二節 怪誕寫實主義·····	63
第三節 梅尼普諷刺·····	66
第五章 「嘉年華」的生命形式·····	71
第一節 肉體和慾望的合理性逆轉·····	71
第二節 「怪誕」的衆生喧嘩·····	84
第三節 價值體系的衝擊與對話·····	104
第六章 個人／主體性歷史的「重構」·····	119
第一節 性和血建構的野史·····	119
第二節 退化的歷史觀·····	133
第七章 結論·····	153
參考書目·····	157

第一章 緒 論

一九七六年九月，毛澤東去世，接著四人幫下台，隨著政治型態的轉變，文學也起了重大的變化，從「文藝是階級鬥爭的晴雨表」，以政治操縱文學的毛時期進入所謂的「新時期」文學^①。在歷經傷痕、反思和改革文學，所謂的「政治反思思潮」^②之後，大陸文壇上出現了一股尋根思潮，其特徵是尋找民族文化和文學的根，論者稱為「尋根文學」。尋根派以為，文學的根應該深植於民族文化傳統的土壤裡，而不是栽在現實政治那一層表面的浮土裡。同時，隨著改革與開放的向前進展，傳統與現代、東方文化與西方文化的矛盾衝突愈見激烈，也迫使人們不得不去思考與之相關的問題。在尋根思潮興起的同時，現代主義思潮也進駐了大陸這塊土地。兩股潮流都是對「毛腔調」的反叛，企圖超越政治加在文學上的束縛，莫言的小說正呈現了這時期的文化特質，以及整個社會環境的脈動。

莫言自一九八五年以〈透明的紅蘿蔔〉（一九八五）、〈枯河〉（一九八五）、〈白狗鞦韆架〉（一九八五）等短篇小說崛起文壇。其後，他的《紅高粱家族》（一九八七）糅合了鄉野傳奇和英雄演義，再加上天馬行空的詭譎想像，不僅建構了山東高密東北鄉的傳奇，更把他推上另一個高峰。至於長篇小說如《天堂蒜臺之歌》（一九八八）、《十三步》（一九八九）和《酒國》（一九九二），則奠定他在新時期文學中的地位。

其實從大陸文化大革命和文化轉型的歷史背景來看，莫言的小說正體現了俄國文學批評家巴赫汀(Mikhail Bakhtin，一八九五～一九七五)所說的「狂歡節因素」(heteroglossia，王德威譯作「衆聲喧嘩」)。劉康以爲，莫言的「革命狂歡節」語言的先鋒性，除了表現在其對主流意識型態的中心話語和革命現實主義創作模式的挑戰與顛覆，以及語言與革命的創新上面，更在其積極肯定肉體感性慾望所表現的大衆文化的特徵（一九九五，頁三二四）。大陸在中共統治下的文化一直充斥著以國家民族爲訴求的「大說」（或譯「宏大敘述」，grand recit）。按巴赫汀所啓發的思路去思考中國當代文化，可以概括出「大說」的式微與「小說」的鼎盛這樣一條線索。莫言的小說就充滿了中心話語與非中心話語、向心與離心、精英與大衆、中國與西方各種話語與價值體系的衝撞與對話，呈現的不是二元對立，而是多元共存，語言雜多，衆聲喧嘩的局面（劉康，一九九五，頁三二五）。這種文化的局面，在巴赫汀「小說化」(novelistic)、「狂歡化」的理論中，有深刻精闢的分析。

本文的論述範圍，主要集中在討論莫言小說對「歷史」的重構。所謂「歷史」，是指莫言以主體性敘述來建構山東高密東北鄉虛實相生的神話。其次，這「歷史」是「小我」的個體敘述，迥異於以馬克思的意識型態來書寫的直線進化歷史。必需強調的是，莫言的紙上原鄉是敘述的產物，是歷史想像的結晶，因此，莫言所重構的「歷史」便成爲與中共「大敘述」相抗衡的聲音（王德威，一九九五，六·一八，聯副，第三十七版）。在歷史的想像裡面，其實充滿了慾望、生存的基本困境、暴力、死亡以及權力的運作。莫言備受爭議的寫醜、對肉慾和性愛的描寫、對文學與正義問題的犬儒思考，以及刻意追求狂放與怪誕，其實都可以看

出其語言的戲擬性。他寫赤裸裸的男歡女愛、肉體的激情和慾望的勃發，其中都充滿了反諷。其嘲弄、誇張、變形的背後，糅合了當代現實世界中的衆聲喧嘩，對權威性話語的戲擬和融入俚俗民間話語，都呈現了「對話性」小說的特徵。

莫言的小說題材大致可分為兩個面向：重構高密東北鄉的歷史是其大宗，其次，他對當代社會文明所引發的精神和心靈的困境，也極盡批判和反諷，並上溯中國歷史的腐朽傳統。在大陸開放之後，各種不同的話語與價值觀相互對話與衝擊，毛腔調式的一元化思考模式已經崩潰，「大說」業已式微，多種聲音喧嘩沸騰，「小說」鼎盛，莫言的作品因而洋溢著嘉年華似的狂歡精神。

爲了討論上的便利，這裡把莫言的小說分成兩大部分來處理：對肉體的合理性逆轉、「怪誕」的衆生喧嘩和各種不同的價值體系的衝擊與對話，納入第五章「嘉年華」的生命形式，是爲莫言所重構的「歷史」內涵。至於第六章則論述性和血所建構的野史和退化的歷史觀，這二者所建立的主體性歷史尤能突顯其與中共的「大敘述」之差野。本文主要以巴赫汀的文學理論爲架構，輔以現代主義學說，以此探討莫言如何以「小我」成爲敘述的主體聲音來重構「歷史」，爲流變的歷史定位。

由於莫言還在持續創作當中，因此本文的論述範圍限從一九八一年他開始發表第一篇小說〈春夜雨霏霏〉，直到一九九五年所發表的作品爲止③。

【註釋】

- ①唐翼明指出，鄧小平時期（尤其指一九七七至一九八九年「六四」事件前），大陸文壇上通稱爲「新時期」，以別於毛澤東統治的時期（一九九五，頁一）。張子樟也認爲，一九七七年十一月，劉心武的〈班

主任)刊登在《人民文學》上,新時期文學就此拉開序幕(一九九一,頁五)。至於《中國新時期文學辭典》則以一九七六為「新時期」的開始,而以為「『新時期』是中國大陸上的一個特定的歷史概念。按通常理解,它以一九七六年十月粉碎『四人幫』為起始,並正在不斷地向後延伸」(丁柏銓編,一九九一,頁五),比唐翼明及張子樟的一九七七年早一年。金漢則以為「新時期」包含兩層意思,一指社會歷史發展的新時期,即自一九七八年十二月黨的十一屆三中全會召開之後,高舉「實踐是檢驗真理的唯一標準」的思想解放運動之大旗,徹底結束和否定了文化大革命,進而率領全國人民投入了以建設四個現代化為目的的社會主義革命和建設的歷史新時期。二是指文學發展的新時期,指中國當代文學,在經歷了建國初十七年現實主義的曲折發展,又遭受了文革十年的巨大創傷之後,經過一九七六年十月粉碎四人幫開始至一九七八年底黨的十一屆三中全會召開這兩年多的短暫的喘息和過渡。唐翼明則以一九八九「六四」事件為新時期的結束,張子樟和金漢沒有言及,《中國新時期文學辭典》則以為應無限期的延伸。

- ②唐翼明指出,無論是傷痕文學、反思文學或是改革文學,都是以描寫改革與守舊的衝突、理想與現實的矛盾為其主要內容,從本質上看,都是以共產黨及其意識形態為本位,它未能跳脫共產黨的政治文化和語符系統,並沒有否定共產黨及其意識形態,更遑論直接批判毛澤東。但是相較於毛時期大陸文學一味的歌功頌德和粉飾太平,它仍帶有些許微弱但明顯的反叛氣息(一九九五,頁一四一)。
- ③莫言在此之前也寫過幾篇小說,但都未公開發表,以一九八一年十月在《蓮池》公開發表的〈春夜雨霏霏〉為其第一篇小說(賀立華、楊守森編,一九九二,頁一三)。莫言也自認為《春夜雨霏霏》是他的第一部作品(同前引,頁四〇六)。至於莫言在一九九六年一月出版

的長篇《豐乳肥臀》，由於本文已在撰寫當中，故不納入論述範圍。此外，《天堂蒜苔之歌》由於所寫是天堂縣蒜苔滯銷而引起暴動，本論文亦不處理。《天堂蒜苔之歌》出版於一九八九年，一九九三年莫言再修改為《憤怒的蒜苔》。

第二章 中國當代文壇現況 ——從獨白到複調的質變

第一節 政治與文學的獨白時代

在中國文學的發展史上，政治和文學的關係往往是密切結合的。無論是從最早的儒家詩教所謂的「思無邪」、「興觀群怨」或「溫柔敦厚」，唐代白居易的「文章合爲時而著，歌詩合爲事而作」，民初梁啟超所謂小說有「熏、浸、刺、提」四種功能，都與政治教化有關。一九四九年中共建國，大陸進入毛澤東時期之後，文學與政治的關係遂更加密不可分，文學不但服從於政治，並且統一於政治，成爲一個中心意識型態所掌控的封閉系統，劉再復認爲五十年代到七十年代的大陸文學不僅是「獨白的時代」，更是一個從文學的獨白走向文學獨斷和文學獨霸的時代（一九九五，頁五～六）。

所謂「獨白」(monologue)，是巴赫汀用以分析杜斯妥也夫斯基 (Dostoevsky，一八二一～一八八一) 的小說時，用以和「對話」(dialogue) 相對比的批評術語。對話與獨白的對立，成爲巴赫汀藉杜斯妥也夫斯基小說話語的形式，來描述歷史轉型期的一種概括，這種概括根本上來說是一種語言和形式層面上的概括。他先是從哲學的認識論角度來看「獨白」與對話。「獨白」是一個由單一意識所支配的、統一、完整、封閉的世界觀，是作者的權威意識主導一切的一元世界，各種不同的意識和聲音都成了作

者「獨白意識」的客體對象（劉康，一九九五，頁一九二）。這種獨白的意識呈現在小說裡，則變成主角^①是作者自己的主觀意識的投射，主角並沒有自覺意識(self consciousness)，所以獨白時期的小說人物是作者藉以發聲的客體。

大陸文學的獨白時期，是馬克思主義霸權的意識型態語言支配一切文學創作的時代，文學創作和政治式寫作劃上了等號。它本身包含對生活、社會、人生各方面的解釋，提供了一個思想模式給作家，在三十年代中國思想界很不穩定、處於「禮樂崩壞」的新文化運動時期，無疑為知識分子提供了一個十分具吸引力的新方向^②。三十年代以後，五四「為人生而藝術」和「為藝術而藝術」的主張，已經漸漸被馬克思主義所豢養的價值判斷所消解，政治化的思考模式成了作家創作的前提。批評界／文壇均以政治意識型態來做為作品的評定標準，「主義」變成敘述的框架，文學成為「主義」的工具。

羅蘭·巴特在其《寫作的零度》(*Writing Degree Zero*)一書專門討論了「政治式寫作」的兩種類型——「馬克思主義寫作」和「法國的革命式寫作」。巴特以為，馬克思主義寫作的形式封閉既非來自一種修辭的誇張，也非來自突出某種敘述方式，而是來自一種像技術詞彙一樣專門可發揮功用的詞彙，在這裡連隱喻也作了嚴格的規定。至於法國的革命式寫作，則永遠以流血的權利或一種道德辯護為基礎；而馬克思主義寫作從根源上說，表現為一種知識的語言，它的寫作是單義性的，因為它注定要維持一種自然的內聚力。正是這種寫作詞彙身分使它能加強於自身一種說明的穩定性和一種方法的永恆性（李幼蒸譯，一九九一，頁八九）。

馬克思主義寫作是一種目的式寫作，一切都是為了達到一個既定的目的——社會革命，寫作因而具有社會性的使命，於是

「美」或「藝術」便不再是寫作的第一重點考量。馬克思主義者把語言看成是由善與惡所支配的一種功能性符號，所以寫作便淪為替政治服務的同質性文體／聲音。在這一類革命作品裡，作者為了達到宣傳與煽動革命的作用，往往採用書信體，或以第一人稱直抒胸臆，插入大量的標語和口號；其情節多是梗概式的，主要是為了說明一種對革命的觀念或認識。毛澤東利用馬克思主義赤化整個大陸，消滅一切雜音，舉凡與中心話語相違者毫無例外的全都界定為「反動文藝」，所使用的手段正是鼓動政治式寫作。沈從文所代表的「桃紅色文學」，朱光潛所代表的「藍色文學」，蕭乾所代表的「黑色文學」，以及諸多以「色」來命名的文學現象，都是反動文藝旗幟下的產物。許多作家因為意識到獨白時代的鉗制紛紛停筆，如沈從文和蕭乾等。也有未充分體認到這一點，而以滿懷熱情踏入這個被宰制的時代，如老舍、巴金等；然而，無論他們多麼熱情的謳歌新中國，最終仍被視為異己作家。巴金後來被姚文元批判為「宣揚無政府主義」，在文革時被打入牛棚，而老舍則自殺身亡。

毛時期的大陸文學可以分為兩個階段：第一個階段從一九四九年到一九六六年文革前夕，大陸文壇通稱為「十七年」；第二個階段則是文革的十年。唐翼明考察「十七年」的文藝理論，認為其受蘇聯的文藝理論與批評的影響極大，「一方面突出強調文藝的社會功能，使文藝從屬於政治，要求文藝為政治服務，沿襲、甚至發展了蘇聯共產黨領導文藝工作的一套做法。蘇共的一個領導人日丹諾夫曾經公開指令『文學領導同志和作家同志都以蘇維埃制度賴以生存的東西為指針，即以政策為指針』、『把思想戰線拉上，與我們工作底其它一切部分並列在一起』。而在一九四九年七月中共召開的第一次文學藝術工作者代表大會上，當時位

居要津的周揚也強調必需學習政策，『將政策作為他觀察與描寫生活的立場、方法與觀點』其實就是日丹諾夫的翻版。這種觀念，在許多文藝界領導人的頭腦中，可謂根深蒂固」。其次，毛澤東以其「神化」的領導地位，對文藝理論與批評進行指揮和命令，他在一九四二年五月的〈在延安文藝座談會上的講話〉，提出許多的主張與論點，包括：「文藝必須從屬於政治」，「文藝必須為工農兵服務」，「生活是文學藝術的源泉」，「文學藝術家必須到群眾中去，必須長期無條件全心全意地到工農兵群眾去，到火熱的鬥爭中去」，「政治標準第一、藝術標準第二」，「沒有超階級的人性」，「沒有普遍的人類之愛」，「歌頌革命、暴露敵人」，「知識分子必須改造世界觀」等等，成為日後中共批評文藝作品的準則，也同時把文學／文藝與政權結合，文學／文藝在政治急速左傾之後，更成為政治鬥爭的工具（一九九五，頁三～五）。

毛澤東在這場座談會之後，把歌頌和暴露共列為文藝作品的基本態度和文藝工作者的基本立場。所謂暴露，就是對歷史進行批判，清算一切落後、反動、逆歷史潮流的過去；所謂歌頌，就是對進步美好革命的現在和未來進行肯定。毛澤東自己更寫了〈應當重視電影《武訓傳》的討論〉、〈關於《紅樓夢》研究的一封信〉、〈關於胡風反革命集團材料的序言和按語〉以及〈關於文學藝術的兩個批示〉等具指導意味的文章，以教育知識分子和作家一切言論／文字均須以朝向「前進」的目標為準的，充分顯示出馬克思主義的時間觀——在馬克思主義那裡，人類的社會總會隨著時間的推移從低級走向高級，從殘缺走向完美，從黑暗走向光明。這種時間觀引入小說敘事，並不是在強調不同時間發生的事件的因果關係，而是表現在不同時間發生事件的價值上面。

如此一來，過去的社會制度和跟不上歷史潮流的階級力量和人物，就成為落後和反動的東西；反之，就是正面和革命的東西。因此只要敘述者同意這種觀點，小說的敘事便也帶上一種簡化的進步歷史觀。正是在這種歷史觀的薰陶下，產生了如茅盾的《春蠶》、丁玲的《太陽照在桑乾河上》和浩然的《艷陽天》等為馬克思主義作圖解的小說。文學藝術漸漸淪為革命機器的一部分。

劉再復以為，中國現代小說馬克思主義的政治式寫作，開端階段的典型作品，是茅盾在一九三二年發表的《春蠶》。在這之前，五四時期的小說雖然也有很強的政治性和鮮明的政治鬥爭背景，但不能算是政治性寫作。因為這個時期的小說，並不是以某種政治意識型態對社會政治的分析作為寫作的前提，更不是把小說作為對政治意識型態的譯解和轉述，小說中的人物也還是個人的產物，而不是階級的產物（一九九五，頁一二六）。然而自《春蠶》以降，文學作品漸漸淪為政治的傳聲筒，用政治分析來代替文學敘述的小說因此層出不窮。

趙樹理的《三家灣》發表於一九五五年，小說透過對兩個家庭的對比描寫，揭示「封建宗法制度」和「新的社會潮流」兩種思想的衝突。小說是圍繞著兩種思想、兩種關係、兩類家庭、兩類生活方式展開的。王金寶一家參加集體生產勞動，是農村經濟變革以及新的人與人的關係的反映，而馬壽多一家，力圖維護封建宗法制度的統治，與新的潮流對抗，最終瓦解。論者以為它「熱情地歌頌了社會主義新生事物的勝利，展現了社會主義農村的理想前景」（張鐘，洪子誠等合著，一九八六，頁三七二），「真實而深刻地反映了社會前進的力量」（頁三七四）。

這種社會前進的力量建立在一種以社會主義為最後的完滿結局的思想。這裡體現了馬克思主義的時間觀：人類的歷史是一

個以原始社會為起點的、從低級走向高級的時間流，因而在這種流程中，就一定會發生兩種極端的對立：一種是順乎歷史潮流和推動潮流的力量，也就是革命的力量；一種是違逆歷史潮流的力量，也即阻礙歷史潮流的力量，因而是反動落後和腐朽的力量。這兩種力量就代表兩種不同的階級，由此便可以找出妨礙社會進步的反動分子。反動分子是舊制度的代表，是「歷史罪人」。為了國家的進步和發展，代表進步的革命分子應運而生，清算歷史罪人是理所當然的愛國表現，可不不論使用的手段是多麼的殘酷和冷血。這種觀念和思想成了「廣義革命小說」的精神力量③。

浩然的《艷陽天》出版於一九六四年，其內容是以一九五七年夏季「反右」鬥爭形勢為背景，描寫京郊東山塢農業生產合作社麥收前後，圍繞「土地分紅」、「鬧糧」等事件進行的一場激烈鬥爭。這場鬥爭，既有農業合作社黨支部書記蕭長春帶領貧下中農與階級異己分子馬之悅、反動地主分子馬小辯之間奪權與反奪權的階級鬥爭，又有以蕭長春為代表的社會主義力量與溝北富裕戶彎彎繞等資本主義自發傾向之間，在要不要走社會主義道路問題上的矛盾與衝突（金漢等主編，一九九四，頁二三三）。小說是以「鬥爭」為主線，以毛澤東〈在延安文藝座談會上的講話〉所謂「無產階級的人性」、「人民大眾的人性」的指示為創作的指導原則，傳達否定人性、肯定階級性和黨性的意識型態，小說已經看不到人性，只有強烈的階級仇恨，劉再復認為這種寫作形式所遵循的準則是「絕對階級原則」（頁二〇〇）。小說的目的是在現實生活中找到歷史罪人——「地主」。隨之而來的敘述公式便是把地主扣上十惡不赦的反動帽子，於是，仇恨被合理化，鬥爭被神聖化。對這種互相殘殺的社會現象，敘述者不僅沒有自覺意識提出人道的思考或批判，而且一味的謳歌。例如趙樹理的《李